

Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin

M.-Pierrette Malcuzyński

Volume 19, numéro 1, printemps-été 1986

La parodie : théorie et lecture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500739ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500739ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Malcuzyński, M.-P. (1986). Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin. *Études littéraires*, 19(1), 49–57. <https://doi.org/10.7202/500739ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1986

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

PARODIE ET CARNAVALISATION : L'EXEMPLE DE HUBERT AQUIN

m.-pierrette malcuzyński

Abstract: *Prochain Épisode by Aquin can be seen as a parody of the genre known as the detective novel but it is also much more. This article takes up the Bakhtinian notion of the carnival and uses it to describe Prochain Épisode as an example of «static parody». The subversive thrust of this kind of parody is short-circuited by «carnivaliesque discourse» which, in the modern context, ends up as reification.*

Et me voici en train d'écrire un livre à propos
d'un livre que je n'ai pas écrit et qui pourtant a
déjà commencé de s'effriter dans l'oubli et que
finalement je n'écrirai pas, car celui que j'écrirai
— si je l'écris et quand il sera achevé — ne sera
plus vraiment conforme à son *modello* ¹.

Tirées du fragment de ce qui aurait pu être le cinquième roman de Hubert Aquin, *Obombre*, ces quelques lignes résument très bien, à mon sens, l'ensemble de son œuvre romanesque, et posent d'emblée une problématique de la parodie à travers celle de l'écriture — problématique qui traverse d'ailleurs toute son œuvre.

Prenons pour exemple son premier roman, *Prochain épisode* : le je-narratif décide d'écrire un roman d'espionnage

dans le but précis de combler le vide et le manque d'activité qui caractérisent sa situation de prisonnier. Dès les premières pages, le lecteur comprend que le personnage qu'incarne le je-narratif est incarcéré à la suite d'activités subversives. Toutefois, contrairement aux règles du roman d'espionnage/policier qu'il se donne pour *modello* — où l'intrigue mènerait l'espion/le détective à venir à bout de l'ennemi/du meurtrier —, *Prochain épisode* est la mise en texte des conditions mêmes qui conduisent à la trahison puis à l'incarcération de son je-narratif. L'action d'agir semble trahie par l'action d'écrire : le je-narratif finit par tourner en rond dans son action et s'embrouille dans une histoire qu'il ne peut en conséquence terminer. Cette démarche auto-destructive renvoie au roman qu'il se proposait d'écrire pour se « libérer » mais dont le contenu le condamne par avance en déterminant la situation d'immobilité dans laquelle il se trouve, et qui avait été, en outre, le motif principal de l'écriture, au départ. Il y a ainsi un clivage fondamental entre le livre qui a été écrit et celui qui aurait dû s'écrire, en ce que le *modello* (l'intrigue d'espionnage) se détruit au fur et à mesure qu'il est construit.

S'il y a une « parodie générique » (du roman d'espionnage), il semble y avoir également autre chose, car le mode parodique est lui-même parodié dans sa mise en texte. La question que l'on peut alors se poser est la suivante : cette métaparodie, qui serait toujours une forme parodique, ne désignerait-elle pas une négation, pure et simple, de sa propre fonction ?

Sans oser m'aventurer dans une définition, la « parodie » en tant que pratique littéraire vient à mon avis s'ajouter à la longue liste des divers modes d'expression formelle dont le principe opératoire est la permutation délibérée d'une norme — quelle qu'elle soit. La théorisation à ce sujet est énorme et les travaux taxinomiques qui classifient et identifient ces modes d'expression abondent : on distingue alors entre le burlesque, le grotesque, le pastiche, le travesti, le *skaz*, la caricature, la bouffonnerie, la singerie, le redoublement, etc. On ne saurait certes pas les confondre les uns avec les autres, et la parodie ne constitue que l'un d'entre eux. Cependant, il faut aussi souligner qu'un tel procès de catégorisation n'a de sens que s'il s'agit de phénomènes isolables dans l'œuvre où ils sont mis en place, c'est-à-dire dans la mesure où ils sont identifiables entre eux et par rapport à d'autres modes

d'expression qui ne visent pas la permutation d'une norme en tant que pratique systématique. Or, ils ne sont précisément plus isolables chez Hubert Aquin, ni, par ailleurs, dans une grande partie de la production romanesque des vingt dernières années au Québec, en Amérique du Nord et du Sud ainsi qu'en Europe. Au contraire, ces phénomènes font partie intégrante de l'ensemble de l'œuvre où ils se manifestent : ils en forment les éléments constitutifs de la narration.

Ce serait mal formuler le problème que de chercher à spécifier une œuvre comme celle de Hubert Aquin à l'intérieur d'une « tradition littéraire » du parodique, ou d'identifier les catégories taxinomiques les plus aptes à décrire le renversement des lois constitutives du roman d'espionnage dans *Prochain épisode*, ou encore, le dispositif narratologique qui met en place l'indétermination du sujet discursif qui caractérise *Trou de mémoire*. Il faudrait plutôt rechercher des concepts à la fois plus englobants et plus spécifiques, et qui reprennent en main le problème dans une cointelligibilité notionnelle.

Tel à mon avis est l'objet principal des travaux de Mikhaïl Bakhtine. Je n'en reprendrai pas ici une explication de détails, mais il me semble qu'il faudrait souligner que « carnavalisation » n'est pas synonyme de « parodie ». Car si la parodie désigne en effet l'un des types de transformation qui s'opère entre le modèle (parodié) et l'anti-modèle (parodiant), la notion de carnavalisation, par contre, comporte l'avantage de spécifier la relation qui s'établit entre le modèle et l'anti-modèle. Alors que la parodie s'inscrit comme l'une des manifestations du carnaval, la carnavalisation est la *textualisation* — « la transposition verbale »² dit Bakhtine — de l'ensemble gestuel du carnaval. Le carnaval n'est pas un phénomène littéraire mais « une forme de *spectacle synchrétique*, à caractère rituel », souligne-t-il. Et il ajoute que si le carnaval « ne peut être traduit, de façon tant soit peu complète et adéquate, dans le langage parlé, et encore moins dans celui des notions abstraites », il peut néanmoins se plier « à une certaine transposition en image artistique du langage littéraire, qui s'en rapproche par son caractère concret et sensible. C'est cette transposition du carnaval que nous appelons carnavalisation » littéraire. En venant regrouper sous un dénominateur commun un ensemble de pratiques littéraires qui auraient toutes plus

ou moins les mêmes buts idéologico-artistiques, la notion de « carnavalisation » dépasse la fonction descriptive de celui de « parodie ».

La perception carnavalesque établit un rapport dialogique entre les oppositions dans le but d'abolir non pas les différences entre elles mais surtout la hiérarchisation qui les sépare et les distancie socialement les unes des autres. Il est intéressant à cet effet de retrouver quelques-uns des éléments formellement constitutifs de la carnavalisation littéraire dans l'œuvre d'un romancier contemporain comme Hubert Aquin. Au sujet de *Prochain épisode*, je renvoie aux conditions oppositionnelles qui caractérisent d'une part, l'immobilité du je-narratif incarcéré, et d'autre part, sa capacité d'agir par l'écriture. Au niveau de la mise en relation de *Prochain épisode* avec le genre d'espionnage ou policier, la permutation ou la transgression parodique du modèle est certes effective en sa mise en forme. Respecter la norme aurait exigé, au contraire, que l'intrigue conduise à la mise en liberté du je-narratif. Mais il y a plus, car la fonction de cette transgression n'est pas dynamique au sens bakhtinien du mot : elle n'est ici que potentiel remis à une étape ultérieure puisque le « prochain épisode » reste à être écrit. « Non, je ne finirai pas ce livre inédit », s'exclame le je-narratif, « le dernier chapitre manque qui ne me laissera même pas le temps de l'écrire quand il surviendra ».³ Le mouvement transgressif est ainsi statique au sens où il n'a gardé de sa fonction que celle d'une performativité au niveau de la mise en texte.

Alors que je ne voudrais pas m'engager dans la polémique qui sévit lorsque l'on évoque le nom de Bakhtine à l'égard de la parodie dans la modernité, je voudrais toutefois souligner que dans la différence qu'il signale entre la parodie carnavalesque et la parodie moderne, Bakhtine touche un problème fort intéressant : la différence, fondamentale, qui consiste à comprendre une pratique littéraire telle que celle de la parodie, qui vise à transgresser un *statu quo*, comme étant,

- (1) soit une pratique essentiellement subversive en elle-même — c'est-à-dire en ce que le *statu quo*, le *modello*, a effectivement été renversé ; toutefois, dans cette optique, tout Rabelais serait parodique ; en fait, toute la « grande » littérature serait alors parodique, et cela nous entraîne alors dans des difficultés considérables.

- (2) soit une autre prise de position critique qui consiste à comprendre la parodie comme n'étant que l'expression d'une subversivité dont le potentiel de se réaliser en tant que telle — c'est-à-dire en ce que la différence qu'elle recèle vient contester la norme — est court-circuité.

Reprenons le problème sous un angle différent, celui du rapport qui peut être effectué entre une œuvre telle que *Prochain épisode* et le Nouveau Roman, ainsi que le roman «telquelien». Comme le note Jean Ricardou, le Nouveau Roman est «auto-représentation»⁴; c'est un texte qui met en place un «pullulement de similitudes» dont l'effet des jeux de miroir agit sur le miroir lui-même. Le roman de type *Tel Quel* est au contraire «anti-représentation», c'est-à-dire «multiplication des différences» en ce que le texte «s'écrit en s'opposant ce qu'il lit». Or, ce n'est pas la lecture mais l'écriture qui est mise en question chez Hubert Aquin. *Prochain épisode* est SURreprésentation; c'est un texte qui s'écrit tout en s'opposant à ce qu'il écrit. L'écriture serait donc trahie dans sa fonction essentielle de mise en texte. Mais il faut toutefois prendre garde, car il ne s'agit pas ici de la «carnavalisation du roman» au sens où l'entend Julia Kristeva, en retrouvant chez Joyce, chez Beckett ainsi que chez Nathalie Sarraute un roman qui «se débat contre le SIGNE (le mot) tout en restant dans la PAROLE (dans la "phoné", considérée comme l'EXPRESSION d'une idée antérieure à la formulation linguistique)»⁵. La notion d'écriture n'est pas ici un *cogito*, une «phoné» antérieure au «sème» de la mise en texte. *Prochain épisode* s'articule au niveau de l'idéologème au sens où Bakhtine l'emploie, celui qui se réfère à la notion de l'interaction socio-verbale autour de la formulation du signe linguistique, et non dans l'antériorité psychique de l'inconscient et du pré-parlé. Le concept de carnavalisation lui-même ne fonctionne qu'au niveau de la *textualisation*; Bakhtine est pourtant très explicite à ce sujet. Et il souligne que c'est

la situation sociale la plus immédiate et le milieu social plus large [qui] détermine entièrement, et cela de l'intérieur, pour ainsi dire, la structure de l'énonciation. [...]. En dehors de son objectivation, de sa réalisation dans un matériau déterminé (le geste, la parole, le cri), la conscience est une fiction⁶.

D'où, à mon avis, la confusion à laquelle prêtent certains des propos de Kristeva à l'égard de Bakhtine. Car si la notion

d'intertextualité renvoie à celle de l'hétérogénéité dont toute œuvre d'art est constituée, celle de carnavalisation présuppose le contraire en ce qu'elle conteste une hégémonie en tant que fausse homogénéité. La carnavalisation en tant que pratique littéraire (contemporaine) n'est pas nécessairement hétéronomique au même titre que l'est la pratique intertextuelle. Sous ses formes polyphoniques, la carnavalisation rend compte de la problématique de l'hétérogénéité en ce que la notion d'hégémonie est remise en cause, mais elle ne rend pas nécessairement raison d'un mode de production hétérogène. Tout au moins, ou plus exactement tout au plus, elle désigne un ensemble qui n'est pas réductible monologiquement car les discours qui le composent sont, effectivement, hétérogènes ; les conditions polyphoniques l'exigent. Un texte carnavalesque réclame une lecture intertextuelle, lecture qui toutefois déterminera si l'ensemble est vraiment hétérogène dans le fond, ou seulement en apparence.

Considérons encore le même problème dans l'optique de l'isothétie du rapport texte-contexte, c'est-à-dire la relation dialectique qui s'établit entre le texte littéraire et la totalité sociale. Même avec l'«auto-» et l'«anti-représentation», il existe toujours un rapport de référence au sens large du terme, entre le signe et l'objet réel, du moins la cognition que le sujet possède de la réalité. Sous un angle sociocritique, on peut dire que le mouvement dialogique de la perception carnavalesque cherche à s'inscrire à l'intérieur de cette isothétie. Ce qui importe, alors, est de spécifier la fonction du rapport (intertextuel) qui s'y établit. Dans *Prochain épisode*, le texte littéraire est ce roman que le je-narratif se propose d'écrire et par lequel il va entrer en relation avec le «réel», avec ce qui détermine sa condition d'emprisonnement. Or, c'est à ce niveau de la dialectisation que quelque chose «craque». Il convient cependant de souligner énergiquement que ce n'est pas la cognition que le sujet narratif possède du «réel» qui porterait à faux ; au contraire, le je-narratif rend cause de sa cognition puisque le roman tout entier renvoie à la situation d'incarcération du départ. Le rapport intertextuel est ici ramené au niveau du visible : il s'explicite par la démultiplication (polyphonique) de l'ennemi, cet «autre» — l'antagoniste, ou les antagonistes, à travers les personnages de H. de Heutz, Carl von Ryndt, François-Marc de Saugy, même Hamidou Diop, qui ne sont tous ni complètement

similaires ni entièrement différents les uns des autres —, et dans le(s)quel(s) le je-narratif protagoniste se retrouve lui-même. Ces identités ne sont pas par contre des espèces d'*alter ego* du sujet, comme le suggérerait l'état mental, paraschizophrénique, du je-narratif. Non seulement celui-ci n'est pas malade mais au contraire il est très lucide, car il y a aussi quelque chose de radicalement anti-freudien dans *Prochain épisode*. S'il y a «figuralisation» d'un traumatisme qui semble remodeler une série de vécus psychiques antérieurs, la psychanalyse ou la «psytextanalyse» à laquelle se livre le je-narratif échoue. Cette «psytextanalyse» n'élimine pas le symptôme du traumatisme, la catatonie incarcératoire, mais au contraire, elle confirme le traumatisme. Et tout en l'affirmant, elle révèle que c'est la totalité polyphonique du «réel» qui vient détruire le sujet. Autrement dit, ce serait par le dispositif polyphonique de la mise en texte que l'écriture carnavalesque serait trahie.

Alors que la perception carnavalesque cherche à réinstaurer une dialectique par l'élimination d'une pseudo-singularité du je, Hubert Aquin par contre a tort lorsqu'il déclare que «la vraie dialectique est dialogue».⁷ La dialectique n'est pas dialogue mais objet de celui-ci ; dialogiser polyphoniquement, même au sens le plus humaniste que Bakhtine voudrait conférer au concept, ne suffit pas. Il y a au contraire risque de tomber dans un idéalisme pluraliste qui n'a plus d'objet sauf la pluralité elle-même en tant qu'opération de performance narrative. *Prochain épisode* s'avère être ainsi, malgré lui, l'exemple d'une parodie statique et dégénératrice au sens bakhtinien : il ne peut que simuler le mouvement libérateur et, ce faisant, dissimule la fétichisation dont il devient la victime puisque le je-narratif se «catatonise» à son propre insu. De sorte que ce serait au contact de la réalité parodiante de la polyphonie contemporaine qu'il est amené à se métaparodier et ainsi à se détruire.

La pratique contemporaine de la parodie, à l'exemple de celle-de Hubert Aquin, ne peut que signaler sans l'instaurer une subversivité différentielle mais dont le potentiel de réalisation est court-circuité, sapé par un discours carnavalesque qui se réfugie derrière les signes d'un pluralisme disséminatoire et à l'intérieur desquels il se réifie. S'installe alors un sujet factice qui, sous la coupe de la pluralité performative,

cherche à se récupérer au moyen de l'imposture linguistique et de l'escroquerie idéologique. À la limite, il s'agit de l'exploitation de tout ce qui a l'apparence d'être différentiel. Par rapport à la norme dominante de performativité établie, plus la différence est fausse, plus vraie que le vrai elle deviendra, mais plus elle est vraie, plus fausse que le faux elle apparaîtra. L'action même de parodier se termine en queue de poisson.

Discours subversif ou discours régressif, s'interroge Laurent Jenny au sujet du discours carnavalesque, à partir d'une lecture de l'œuvre de Raymond Roussel. Il s'agirait plutôt selon lui, à l'image d'une grande partie du discours critique actuel,

[d'un] discours clos, qui se croit subversif quant à ses propos mais profondément insoucieux de son dépassement — discours qui prétend pulvériser l'illusion représentative mais qui la rebâtit ailleurs, ayant fait du discours critique un autre « lieu fictionnel ». Comme dans le carnaval, un discours se tient, à l'abri des signes, extraordinairement sourd à lui-même⁸.

Expression formelle de la manifestation carnavalesque, le parodique contemporain semble souffrir de la même maladie involutive en se réifiant dans son propre mouvement.

Ainsi, je me permets de revenir à mon point de départ et de reformuler la question que je m'étais alors posée : si, effectivement, il y a négation de la fonction essentielle du parodique, peut-on encore parler de « parodie » tout court ? Ne s'agirait-il plutôt pas d'une « hyperréalité » ? C'est Jean Baudrillard qui qualifie notre ère contemporaine d'ère « hyperréelle » :

le passage à un espace dont la courbure n'est plus celle du réel, ni celle de la vérité, l'ère de la simulation s'ouvre donc par une liquidation de tous les référentiels — pire : par leur résurrection artificielle dans les systèmes de signes, matériau plus ductile que le sens, en ce qu'il s'offre à tous les systèmes d'équivalences, à toutes les oppositions binaires, à toute l'algèbre combinatoire. Il ne s'agit plus d'imitation, ni de redoublement, ni même de parodie. Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties⁹.

Quoiqu'on doive également se demander où nous mène ce genre de propos anaxiologiques...

Bref, et pour conclure, même si l'on continue de s'exprimer en termes de « parodie » au sens d'hétérogénéité, l'exemple de

Hubert Aquin semble nous indiquer qu'il faudrait examiner beaucoup plus attentivement toute instance (de production) sociale, que celle-ci soit d'ordre culturel, politique, économique, qui présente une apparence hétérogène ; c'est-à-dire qui se croit ou se voudrait hétérogène alors qu'au contraire, elle se récupérerait totalitairement. Car notre société est une société d'apparence où parfois, sans s'en rendre compte, on risque de déraiper dans tous les sens pour venir buter contre toutes sortes de *decorum* tenant lieu de fait. Ceci serait alors, peut-être, la leçon principale à tirer des travaux de Bakhtine, en tous cas en ce qui nous concerne *nous*, dans l'usage terminologique et notionnel de la parodie à l'égard de la production littéraire actuelle.

Université McGill

Notes

- ¹ Hubert Aquin, « Obombre », *Liberté*, 135, 1981, p. 18.
- ² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 169. Les citations qui suivent sont de la même page.
- ³ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1965, pp. 172-173.
- ⁴ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 161-165.
- ⁵ Julia Kristeva, *Le Texte du roman*, La Haye et Paris, Mouton, 1970, p. 10.
- ⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, pp. 124, 129.
- ⁷ Hubert Aquin, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977, p. 70.
- ⁸ Laurent Jenny, « Le Discours du carnaval », *Littérature*, 16, 1974, p. 36.
- ⁹ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 11.